

Fragmentarisches Erzählen, zerstückelte Erinnerung und hybride Identitäten in Ricardo Chávez-Castañedas *La conspiración idiota*

Christiane Quandt

I.

Die Gruppe 'Crack', die sich seit 1994 aus Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Alejandro Estivill und Ricardo Chávez-Castañeda zusammensetzt, steckt sich in ihrem Manifest von 1996 hehre Ziele. So erhoben die 'Crackeros' einerseits den Anspruch die Literatur zu erneuern, mit dem Alten zu brechen und den Leser zu fordern, andererseits beziehen und berufen sie sich explizit und bewundernd auf literarische Werke und Autoren der Vergangenheit. Der Wille, sich von dem "magiquismo trágico" und der "literatura ligera" (Palou 2004: 217),¹ die Lateinamerikas Literatur in der weltweiten Wahrnehmung zu Unrecht geprägt habe, zu distanzieren, geht einher mit dem Bezug auf ausgesuchte auffällig kanonische mexikanische, französische, spanische, englische, (nord-)amerikanische, russische, deutsche und sogar portugiesische Autoren. Geradezu plakativ trägt das erste gemeinsame Werk der Crackeros den Titel "Variaciones sobre un tema de Faulkner".² Und Pedro Ángel Palou schreibt im "Manifiesto": "Primer mandamiento: 'Amarás a Proust sobre todos los otros'" (Palou 2004: 212); immer wieder postulieren die Crackeros "Ruptura y continuidad", in Interviews ebenso wie in essayistischen Texten und auch im "Manifiesto", wo Ignacio Padilla schreibt: "[...] si no hay nada nuevo bajo el sol, es porque lo

1 Die dem "Manifiesto Crack" entnommenen Zitate und Referenzen entstammen dem Band Chávez-Castañeda, Ricardo/Padilla, Ignacio/Palou, Pedro Ángel/Urroz, Eloy/Volpi, Jorge (2004): *Crack: instrucciones de uso*. México: Mondadori, und werden mit dem Autor des jeweiligen Abschnitts, dem Erscheinungsjahr und der Seitenzahl angegeben.

2 Auffällig ist, dass auch Vargas Llosa, auf den im Folgenden vergleichend eingegangen wird, in seinem Buch über die Entstehung von *La casa verde* Faulkner als Referenz anführt: "[...] Faulkner era para mí el paradigma del novelista (todavía lo es)" (Vargas Llosa 1971b: 55).

antiguo también vale para la novedad” (Padilla 2004: 220). In Verbindung mit eben diesem Bruch, der einhergeht mit einer Art literarischen Traditionsbewusstseins, verwendet Ricardo Chávez sicherlich nicht zufällig den Begriff der ‘novela totalizadora’:

Contra esas novelas mundo, voraces, que todo lo aspiran y todo lo exhiben; libros que se quieren científicos, filosóficos, de enigma, etcétera, a un tiempo, y que, como la vida misma, desecha tanto como ciñe sin transformarse, así las novelas *totalizadoras* del Crack generan su propio universo, mayor o menor según sea el caso, pero íntegro, cerrado y preciso. (Chávez-Castañeda 2004: 222, Hervorh. C.Q.)

In ähnlicher Weise beklagt Ignacio Padilla den Verfall der Romankunst, indem er schreibt:

Ya nadie escribe novelas, o bien: ya nadie escribe novelas totales. [...] Mejor será hablar de novelas supremas y de nombres como Cervantes, Sterne, Rabelais y Dante, con todos los que los han seguido abiertamente. Se trata de organismos, que no por gigantescos debieran asustarnos, que no por monstruosos debiéramos privarnos de ellos. (Padilla 2004: 220)

Der Begriff ‘novela total’ geht bekanntlich auf den 1936 geborenen peruanischen Autor Mario Vargas Llosa zurück, wie auch Sabine Schlickers in einem Aufsatz hervorhebt (Schlickers 1998: 193). ‘Novela total’ bezeichne Romane, die vielschichtige Wirklichkeiten mimetisch darstellen, in deren Schichten das Rationale neben dem Irrationalen, das Unverständliche neben dem Selbstverständlichen bestehen könne. Vargas Llosa schreibt in seinem romantheoretischen Essay *La novela* über die ersten Romane, die er als solche bezeichnet: “Su descripción, su representación del mundo era, a diferencia de lo que ocurría en los otros géneros, no parcial sino, al contrario, total, o mejor dicho, totalizadora” (Vargas Llosa 1974: 72). Hierbei bezieht er sich allerdings zunächst auf die ‘großen’ realistischen Romane des 19. Jahrhunderts, an denen er den Begriff der ‘novela total’ orientiert. Die ‘totalen’ Eigenschaften dieser Werke sucht und findet er indes in erneuerter Form vor allem bei Gabriel García Márquez’ *Cien años de soledad* wieder (Vargas Llosa 1971a).

Die Art und Weise wie Ricardo Chávez-Castañeda den Begriff im “Manifiesto Crack” verwendet, deutet darauf hin, dass dies in bewusster Anlehnung an den Literaturnobelpreisträger des Jahres 2010 geschieht. Immer wieder betonen die Crackeros, dass sie in ihren Romanen eigene vielstimmige Universen schaffen wollen, um den Leser einerseits zum Eintauchen in die parallele Realität anzuhalten, ihn andererseits aber auch

durch die formale wie inhaltliche Komplexität der Texte beim Lesen zu fordern. Chávez-Castañeda erschafft in seinem Roman *La conspiración idiota* ein ganz spezielles, eigenes Universum, ja einen eigenen Raum der Erinnerung, der sich als Heterotopie (Foucault 1992) in einem Haus, das nicht zufällig 'la casa verde' genannt wird, manifestiert. Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, inwieweit in *La conspiración idiota* offene oder versteckte Referenzen auf Vargas Llosas *La casa verde* erkennbar werden und welche Elemente diese Romane miteinander verbinden.

II.

Auffällig ist bei Ricardo Chávez-Castañeda die Präsenz der Kindheit; zum einen schreibt der Verfasser auch Literatur für Kinder und Jugendliche,³ zum anderen wiederholt sich die Thematik der Kindheit und Jugend in einigen seiner Romane wie *Miedo, el mundo de a lado* (2006) oder *Fernanda y los mundos secretos* (2004). Auch der Roman *La conspiración idiota* behandelt die Thematik des Heranwachsens, was der Autor in einem Interview wie folgt begründet:

El problema es que las coordenadas del sufrimiento humano son infinitas. A veces la tragedia que se vierte sobre mí por cada ventana del mundo que tiene que ver con lo que soy, con mis cicatrices, con lo que sé ver y tocar y masticar, con mi miserable hogar. En mi caso, la infancia y sus desgracias. (Chávez-Castañeda 2008)

Im Jahre 1994, neun Jahre vor Erscheinen des Romans im Jahr 2003, wird *La conspiración idiota*, nachdem bereits einige andere Werke von Chávez-Castañeda bekannte Auszeichnungen erhalten hatten, mit dem mexikanischen Preis Planeta-Joaquín Mortiz prämiert.

Die Erzählstruktur von *La conspiración idiota* stellt ähnlich hohe Ansprüche an den Leser wie Mario Vargas Llosas *La casa verde*. Bei Vargas Llosa verflechten sich fünf Erzählstränge, die analeptisch, also rückblickend, und proleptisch, vorausschauend, fragmentiert sind (Rabassa 1978: 32); bei Ricardo Chávez-Castañeda ist es nur ein Handlungsstrang, der aber ebenfalls parallel auf mehreren unterschiedlichen Zeitebenen erzählt wird und derart zerstückelt ist, dass eine eindeutige Entwirrung sehr schwierig wird.

³ Genannt seien *Rigoberto y los lobos* (2009) und *Las montañas azules* (1998) für Kinder und *El cadáver más bello del mundo* (2010) oder *La valla* (2000) für Jugendliche.

Von einem diskreten, fast anonymen Ich-Erzähler bekommt der Leser einen chaotischen Einblick in die kollektive Erinnerungskultur einer Gruppe vermittelt, die einen Teil der Pubertät und des Erwachsenenalters gemeinsam im Umfeld und Inneren des Hauses von Tía Daniela verbringt. Vasilisa und ihre Brüder Paliuca und Camilo sowie ihr späterer Freund Jair leben im Haus der Tía; die namenlose Erzählerfigur, aus deren Perspektive der Leser Einblick in die Welt des Romans erhält, wohnt in der Nachbarschaft und ist Teil der Gruppe.

Scheinbar ungeordnet werden die Schichten der Vergangenheit aus einer kaum vorhandenen, schwebenden Erzählgegenwart heraus erinnert. In diesen Analepsen wird der Leser allmählich Zeuge der nach dem zunächst mysteriösen 'lo del mar'-Ereignis regelmäßig stattfindenden 'reuniones' der einstigen Kinder. Zu diesem Zeitpunkt nehmen aber nur noch Jair, Vasilisa, die Tía und der Erzähler teil. Schon recht bald wird deutlich, dass bei den Treffen die gemeinsame Erinnerung an den verstorbenen Paliuca und sein offenbar außergewöhnliches Leben geradezu zelebriert wird.

Indem der Erzähler die 'reuniones' als Sprungbrett benutzt, entfalten sich punktuell analeptisch die Schichten der Vergangenheit: Die unterste ist die gemeinsam im Haus der Tía verbrachte Kindheit, denn als die Eltern der drei Geschwister sterben, ziehen die Geschwister zur Tante. Mit Paliucas Antwort auf die Frage, was er später werden wolle ("voy a ser bueno", CI⁴: 11) setzt die Erinnerung an die erste Phase ein. Es bleibt unklar, wie es dazu kommt, dass sich der Erzähler zehn Jahre lang von der Gruppe distanziert bzw. sich die Gruppe vielleicht sogar auflöst. Doch nach eben dieser Frist kommt es zu einer Fortführung der Vergangenheit, diesmal mit Paliuca als mysteriös-fragilem Zentrum der Aufmerksamkeit aller. Am Ende der zweiten Phase steht das rätselhafte Ereignis, 'lo del mar', das wiederum die 'reuniones' nach sich zieht.

Im Lauf der fragmentarisch-punktuell erzählten Vergangenheit der Gruppe verfolgt der Leser bruchstückhaft und scheinbar ungeordnet die individuelle Entwicklung der Figuren und der damit einhergehenden Gruppendynamik mit. So entstehen Freundschaften, Liebschaften, Intrigen zwischen den fünf Figuren, die in der Erinnerung wieder aufleben; besonderer Ausdruck kindlicher Grausamkeit ist hier das 'picatrix', ein

4 Chávez-Castañeda, Ricardo (2003): *La conspiración idiota*. México: Alfaguara; im Folgenden abgekürzt mit CI.

Buch, in dem der Erzähler die 'Sünden' Paliucas auflistet – denn dieser hatte ja versprochen, 'gut' zu sein.

Die große Frage, was eigentlich geschehen ist, ist von Beginn an drängend: Der Leser wird in das kryptisch dargestellte Erleben des Erzählers von 'lo del mar' katapultiert. Ohne einleitende Worte befinden wir uns mitten in dem Ereignis, das nicht näher benannt wird und um welches der gesamte Roman Erinnerungspirouetten dreht. Endlich, auf den letzten Seiten, nachdem sich die Frage "¿Qué pasó en el mar, Jair?" (CI: 226) diskret, aber insistent durch den gesamten Roman zieht, und zuletzt noch einmal artikuliert und im doppelten Wortsinn wiederholt wird, findet die Auflösung statt.

Hier erfährt der Leser die vollen Konsequenzen dieses gescheiterten kindlichen Projekts eines extrem unglücklichen Heranwachsenden. 'Lo del mar' bedeutet die textinterne Apokalypse, das Ende der Geschichte, das Ende der Erinnerung: Ein Ausflug ans Meer, der Paliuca zur Erholung dienen soll, endet mit einem doppelten Tod. Paliucas Versuch, seinen Bruder Camilo aus dem stürmischen Meer zu retten, scheitert, doch hat dieses Scheitern keine Geltung – der 'gute' Paliuca muss zurück ins Meer –, schließlich sterben beide.⁵

In letzter Konsequenz dehnt sich der Tod auf die gesamte Gruppe aus, wie schon im ersten Satz des Romans deutlich wird, in dem der Erzähler bereits auf den Todesfall referiert: "Yo no fui al mar adonde morimos" (CI: 7, Hervorh. C.Q.). Die erste Person Singular ("yo") wird hier mit der Form der ersten Person Plural ("morimos") verknüpft.

III.

Mario Vargas Llosa gehört zwar nicht zu denjenigen, die die Crackeros explizit zu ihren Vorbildern zählen, sein literarisch-theoretisches Werk wird jedoch durch die oben erwähnten Begriffe implizit aufgerufen. *La casa verde*, Vargas Llosas zweites Werk und einer der ersten Boom-Romane, entstand im Jahre 1964 und erschien erstmals 1965 (vgl. auch Vargas Llosa 1971b: 70).

⁵ Auffällig ist die Parallele zu einer frühen Erzählung Vargas Llosas, die in seinem ersten Erzählungsband unter dem Titel "Día Domingo" erschien. Hier buhlen zwei Heranwachsende um ein Mädchen und tragen den Konflikt 'wie echte Männer' trotz Trunkenheit bei einem Wettschwimmen aus. Zwar kommt niemand zu Tode, doch muss der Erzähler seinen Kontrahenten letztlich retten.

Wie im Falle der meisten Werke des Autors spielt er explizit in Peru und zeichnet ein fragmentiertes, aber doch insgesamt realistisches Bild der peruanischen Gesellschaft seiner Entstehungszeit. Fünf Handlungsstränge werden aufgenommen, verflochten und schließlich zusammengeführt; die zwei zentralen Orte der Handlung sind die an der Küste gelegene Kleinstadt Piura, an deren Rand auch das Bordell 'la Casa Verde' entsteht, und die wenig 'zivilisierte' Amazonassiedlung Santa María de Nieva, in der ein Schwesternorden indigene Mädchen aufnimmt und in ihrem Sinne erzieht. Eine der Protagonistinnen ist Bonifacia, ein missioniertes Mädchen, das erst Novizin, dann Hausangestellte wird und sich schließlich im Bordell in Piura prostituiert. Bonifacias Schicksal wird in einem Handlungsstrang verfolgt, in einem weiteren geht es um die Abenteurer Fushía und Aquilino, der dritte befasst sich mit dem Aufstieg und Fall des Bordellgründers Don Anselmo, ferner werden die Verstrickungen des Kautschukhandels beleuchtet und schließlich spielen die 'inconquistables' eine Rolle, vier Trinkkumpane und Stammgäste des Bordells. Zunächst werden diese fünf Stränge systematisch, später sporadisch verflochten. Wie bei Chávez-Castañeda lassen sich auch hier einzelne Passagen nicht eindeutig zuordnen. Durch die starke Fragmentierung entsteht einerseits der Eindruck der Simultaneität paralleler Realitäten, andererseits wird das Postulieren einer eindeutigen Wahrheit unwahrscheinlich. Der Leser wird durch Verschränkungen, Überblendung und Vermischung von Erzählperspektiven, Handlungsrahmungen und Rahmenhandlungen (in Vargas Llosas Romantheorie "cajas chinas" genannt; Vargas Llosa 1974: 42), sowie filmisch anmutende Raffungen von Szenenfolgen desorientiert und zur Suche nach Kohärenz, nach Sinn veranlasst (Strosetzki 1994: 179 ff.). Ähnliches lässt sich auch an dem behandelten mexikanischen Roman ablesen.

IV.

Strukturelle Vergleiche zwischen *La conspiración idiota* und *La casa verde* bieten sich ebenso an wie eine Untersuchung der expliziten Anspielungen auf Vargas Llosas Werk.

Die kollektive Erinnerungsheterotopie, die in *La conspiración idiota* erst entsteht und dann in sich zusammenfällt, ist eng an das Haus der Tante geknüpft (das im Roman auffälligerweise 'la casa verde' genannt wird) und wird so zu einem der "Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet

werden können” (Foucault 1992: 39). Was hier erst ein normales Wohnhaus und später der Ort der Erinnerung ist, ist bei Vargas Llosa ein Bordell. Am Rande des unwirtlichen kleinstädtischen Piura baut Don Anselmo allen Widrigkeiten und Sandstürmen zum Trotz die ‘Casa Verde’, ein grün gestrichenes Haus mitten im sandigen Gelb der Einöde – eine Oase, die einen Widerschein des undurchdringlichen Grüns des Dschungels in die Wüste bringt. Hier verliert das grüne Haus seine Materialität, indem es bei einer Art Hexenjagd abbrennt, doch bleibt es als Bordell an anderer Stelle bestehen, welches von der Tochter Don Anselmos, die dieser wahrscheinlich mit der blinden Hure Antonia gezeugt hat, weiter betrieben wird. So wird auch dieses Haus zu einem Raum, der mehr ist als seine bloße Materialität:

Entre el Estadio y el descampado, a medio kilómetro de la carretera que sale de Piura y se bifurca luego en dos rectas superficies oscuras que cruzan el desierto, una hacia Paita, la otra hacia Sullana, hay una aglomeración de chozas de adobe, latas y cartones, un suburbio que no tiene ni los años ni la extensión de la Mangachería, más pobre que ésta, más endeble, y es allí donde se yergue, singular y céntrica como una catedral, la casa de la Chunga, llamada también la Casa Verde. (CV⁶: 175; vgl. auch Harss 1978: 36)

Das grüne Haus am Rande der Wüste wird zu einem Ort der Fröhlichkeit, der Ausgelassenheit, ein Sinnbild des verlorenen Paradieses oder gar der verlorenen Kindheit (Harss 1978: 36). Und obwohl dieser Ort nicht mehr real existiert, besteht er doch weiter und verknüpft sich mit einem neuen realen Ort – eine Heterotopie, die die Erinnerung an die alte ‘Casa Verde’ in das neue Bordell einfügt.

Der reale Ort des Hauses wird in *La conspiración idiota* zu einem symbolischen Ort der Erinnerung, an dem die Protagonisten sich nach langer Zeit wieder treffen und die weitgehend unangenehme Erinnerungsarbeit leisten:

Fue difícil el regreso a la casa de tía Daniela. Venían de un aturdimiento como limbo y ventanas abiertas para no sofocarse desde la desgracia. El “nos vemos luego” con que se despidieron se había extendido años y nos encontró deshabitados al trato. (CI: 60)

Die für Don Anselmo ebenso schwierige Erinnerung an das erste grüne Haus in der Wüste wird bei Vargas Llosa wiederholt geleugnet: “–No hubo ningún incendio, ninguna Casa Verde –afirmaba el arpista– . Inven-

6 Vargas Llosa, Mario (2010): *La casa verde*, Madrid: Santillana Ediciones Generales; im Folgenden abgekürzt mit CV.

ciones de la gente, muchachos” (CV: 282), allerdings steht dem gegenüber die ebenso wiederholte, eingehende Beschreibung des Brandes, der von Padre García und den wütenden Frauen Piuras gelegt worden war:

[...] y la palabra del padre García se elevó, tronó sobre el mar y, entre las olas y los tumbo, tentáculos innumerables se alargaban, atrapaban a las habitantes[!], las derribaban y en el suelo las golpeaban. Y, luego, el padre García y las mujeres inundaron la Casa Verde, la colmaron en unos segundos y, desde el interior, provenía un estruendo de destrucción: estallaban vasos, botellas, se quebraban mesas, se rasgaban sábanas, cortinas. [...] La Casa Verde ardía: púrpuras, agudas, dislocadas se veían las llamas dentro del humo ceniciento que ascendía hacia el cielo piurano en lentos remolinos. (CV: 272 f.)

In *La conspiración idiota* wird das Erinnern ritualisiert, durch die Formel “¿Se acuerdan?” das Erzählen vergangener Ereignisse ‘getriggert’:

Cuando Vasilisa dejó de levantarse precipitadamente para ocultar un tropiezo con el pasado [...] vino el primer ¿Se acuerdan?, porque nunca convocamos otro tiempo verbal en las reuniones, y un ¿se acuerdan? sumado a otro los convenció de hablar en casa de tía Daniela ¿por qué no?, de una próxima vez. (CI: 63)

Letztlich wird die Leerstelle, die in der Erinnerung immer deutlicher zum Vorschein kommt, so präsent, dass die Gruppe erschrickt: “La ausencia – murmuró Vasilisa – ¿sintieron la ausencia? Yo no podría dormir allí” (CI: 66). Anstatt nun aber das Haus zu verlassen und so der Erinnerung keinen Raum mehr zu geben, geschieht das Gegenteil. Indem sich die Tante anschickt auszugehen, es aber letztlich nicht tut, wird der Erinnerung im Haus immer mehr Raum gegeben, die Einrichtung wird in Kisten verpackt, die Bilder und Spiegel werden von den Wänden genommen, die Möbel verschwinden:

Tía señaló orgullosa los rectángulos de pared donde antes colgaron relojes; rectángulos círculos limpios de polvo, una ventana de pintura intocada que apareció bajo el lienzo de la Última Cena. [...] Tía descolgó también los espejos si Vasilisa quería ponerse más rímel en la mirada debía buscarse en el baño o en un estuche que guardaba dentro del bolso. (CI: 73 f.)

Zuletzt gibt es nicht einmal mehr Stühle:

Llegar a palabras como decepción fue el último logro de las reuniones. Para entonces tía mudó el comedor y en la entrada sólo quedaron las huellas del traslado [...] No quedó nada en la planta baja. [...] Permanecieron desconcertados en el galerón abandonado en donde tía Daniela no les había dejado ni siquiera las sillas para sentarse a recordar. (CI: 202)

Und schließlich implodiert die Heterotopie. Der Raum der Erinnerung wird mit der monströsen Leerstelle, die durch den immer wieder repetierten Satz „¿Qué pasó en el mar, Jair?“ markiert wird, angefüllt, bis er so dicht wird, dass er in sich zusammenfällt. Bemerkenswert ist, dass der Erzähler ab hier von ‘ellos’ spricht, statt von ‘nosotros’. Er hört also auf, sich in die Gruppe einzubeziehen:

Fue la última reunión. Lo que vino después lleva otro nombre menos formal, menos esperanzado. [...] Abajo las cortinas y las ventanas se abrieron de nuevo; los muebles son otros; nadie habla más de la mudanza [...] Habrá tiempo de pensar empujando lejos la historia como si no hubiéramos sido nosotros, echarla fuera con voz neutra y la distancia que de una tercera persona gramatical, siempre benigna, siempre misericordiosa: Ellos, Ellos, Ellos. (CI: 232)

Die Zerstörung des grünen Hauses bei Vargas Llosa kann durchaus mit der Implosion des Erinnerungsraums bei Chávez-Castañeda verglichen werden. Der insgesamt pessimistischen Grundstimmung, die in *La casa verde* vorherrscht, wird durch den Bau des Bordells zeitweise eine utopische Insel der Glückseligen entgegengesetzt, die jedoch mehrfach gebrochen wird – kann ein Bordell überhaupt Glückseligkeit repräsentieren? Und wenn ja, für wen? – und schließlich verbrennt. Die Erinnerung an die idealisierte Vergangenheit wird geleugnet, die Wahrhaftigkeit des Erzähldiskurses stellt sich selbst in Frage und der idealische Raum wird zu einem bloßen Schatten in der dystopischen Wirklichkeit. Indem sich der Erzähler bei Chávez-Castañeda von der Gruppe distanziert und den Erinnerungsraum verlässt, verhält er sich anders als Anselmo, der die Existenz seiner ‘Casa Verde’ leugnet. Der Erzähler tritt aus der Heterotopie heraus – das Haus der Tante ist nun mehr ein realer Ort, Anselmo hingegen leugnet die Realität seines Bordells und macht es so zur reinen Utopie, deren Allusion an die verlorene Kindheit so aber in ihrer Wirkung noch weiter verstärkt wird. Die neue ‘Casa Verde’ ist für Anselmo nur mehr ein realer Raum (Harss 1978: 36).

V.

Die Figuren, die die heterotopischen Räume hauptsächlich ‘füllen’, bieten sich hier zur vergleichenden Betrachtung an: Bonifacia, die indigene junge Frau, die in der katholischen Mission aufwächst, und die gequälte Figur Paliuca.

Bonifacia vom Stamm der Aguaruna wird als Kind entführt und später im Kloster in Santa María de Nieva erzogen und als Novizin aufgenommen. Nachdem sie aber einer Gruppe indigener Mädchen zur Flucht aus der Klosterschule verhilft, verliert sie die Gunst der Oberin und wird verstoßen. Zunächst wird sie von Adrián und Lalita Nieves als Hausmädchen angestellt, dann verliebt sich Sargento Lituma in sie und nimmt sie nach der Hochzeit mit nach Piura, wo er allerdings durch seine alten Trinkkumpane, die 'inconquistables', zu Straftaten angestiftet im Gefängnis landet. Als er wieder frei kommt, arbeitet sie bereits als 'la Selvática' für die 'Chunga' in der zweiten 'Casa Verde'.⁷ Bonifacia ist durch ihre bewegte Vergangenheit und den wiederholten gewaltsamen sozialen wie örtlichen Umgebungswechsel in ihrem moralischen Verständnis und ihrer Identität nicht sehr gefestigt. Zwar ist die christliche Prägung durch die Ordensschwester stark, doch die Entwurzelung aus der indigenen Gesellschaft bleibt spürbar – sie begegnet dieser Ambivalenz, indem sie zwischen den inneren Gegensätzen laviert, pendelt und strauchelt, doch stets im Kern unversehrt bleibt. Später ist sie sogar in der Lage, die eigene Identität aktiv zu affirmieren. Ihr innerer Konflikt manifestiert sich immer wieder während der Zeit im Orden, als Bonifacia ihre indigene Identität wiederholt zu leugnen versucht:

–¿Por qué nunca nos dijiste que hablabas aguaruna, Bonifacia? –dijo la superiora.

–¿No ves cómo de todo las madres dicen ya te salió el salvaje? –dijo Bonifacia–. ¿No ves cómo dicen ya estás comiendo con las manos, pagana? Me daba vergüenza, madre. (CV: 106)

In ihrer Scham und der Leugnung der Sprachkenntnisse wird der Konflikt deutlich, der sie zur Befreiung der indigenen Mädchen veranlasst. Jedoch bleibt sie nach diesem Akt der Auflehnung zunächst devot und möchte ihre Tat nicht zugeben: “–Ya sé, madre, por eso te pido que reces por mí –dijo Bonifacia–. Es que esa noche me volví salvaje, vas a ver qué horrible” (CV: 107). Da ihre Unterwerfung hier scheitert – sie wird aus dem Orden ausgeschlossen – beginnt nun die Suche nach anderen Identitätsoptionen, die schließlich im Bordell endet. Es fällt ins Auge, dass Paliuca, die zentrale Figur in *La conspiración idiota*, durch die eigene moralisch-programmatische

7 “–Se ha hecho puta, hermano –dijo Josefino–. Está en la Casa Verde. El Mono tuvo otro acceso de tos, su copa rodó al suelo y en la tierra una manchita húmeda se encogió y desapareció” (CV: 105).

Aussage “voy a ser bueno” (CI: 11), der er sein Leben lang versucht nachzukommen, unter ähnlichen moralischen Druck gerät wie Bonifacia im Orden und schließlich bei dem verzweiferten Versuch, diesem Anspruch gerecht zu werden, stirbt. Indem bei Bonifacia die Entführung aus ihrem Geburtsdorf immer wieder neu inszeniert wird, wird sie gezwungen, alle diese Wendungen mitzuvollziehen, verliert dabei aber nicht ihre Persönlichkeit. Da ihr Versuch, durch Unterwerfung bei den Schwestern bleiben zu dürfen scheitert, muss sie sich andere Wege suchen. Von Lituma wird sie erneut verschleppt und auch vergewaltigt, in dieser Situation ist sie aber nur zu Beginn devot. Hier werden ‘Schuhe’ erst zum Symbol der Unterdrückung, später zu einem Zeichen der Emanzipation. Noch in Santa María sind Schuhe ein Thema zwischen Lituma und Bonifacia: “Aquí no importaba, chinita, pero cuando se fueran, tendría que andar siempre con zapatos” (CV: 380). Im Bordell schließlich legt Bonifacia die quälenden Schuhe ab: “Bonifacia dejó la botella en una repisa, se sentó, las bestieciillas se sosegaron y, de pronto, silenciosos, rebeldes, rapidísimos ayudándose uno al otro, sus pies se libraron de los zapatos” (CV: 404).

Indem sie als Prostituierte nicht zu Lituma zurückkehrt, sondern die Zwischenwelt des Bordells für sich in Anspruch nimmt und damit eine Identität in der Alterität findet, postuliert sie für sich einen gelungenen Hybridisierungsprozess – im Bordell trägt sie den Namen ‘la Selvática’ und legt schließlich die Schuhe ab. Sie vereint in sich und ihrem Leben Elemente aus mehreren Welten, ohne einen der Teile ihrer Identität dabei zu verleugnen. Ihre Antwort auf die Frage Josefinos, von dem sie nach Litumas Festnahme verführt wurde, ob sie den Akt genossen habe: “–Me gustó porque soy mala [...] No me preguntes, es pecado, no hables de eso” (CV: 434), kann also als Identität stiftende Selbstaffirmation gesehen werden, als Betonung der Differenz, als Auflehnung gegen die Unterdrückung ihrer Identität – und ihrer Sexualität im Orden –, als Synthese der vielen begonnenen Identifizierungsprozesse in einer hybriden Identität zwischen allen Welten (Faverón Patriau 2006: 128). Bei Paliuca kann dagegen das erste Trauma (der Tod seiner Eltern und der Umzug zur Tante) nicht überwunden werden. Der Versuch, die eigene Identität zu postulieren (“voy a ser bueno”) misslingt. Der Einfluss von außen, die große Aufmerksamkeit, die ihm zuteil wird, hilft nicht, sondern erzeugt vielmehr einen großen sozialen Druck (“¿Cómo va a ser bueno? Esa era la preocupación silenciosa”, CI: 89), dessen sich die Gruppe nicht unbedingt bewusst ist (“No es que ese ‘Ser bueno’ les pareciera gran cosa ni que

estuviéramos muy seguros de comprender”, CI: 90), der aber letztendlich fatale Folgen hat. Immer wieder tut er ‘Gutes’, übergeht sich dabei selbst und steigert seine guten Taten ins Groteske:

Fue una vecina de tía quien tocó la puerta. Que su sobrino enloqueció. [...] Veían que Paliuca no arrojaba dulces. ¡Dinero! ¡chilló Vasilisa [...] Sacó un billete. Y Vasilisa ¡Lo está partiendo! Lo fue rompiendo en pedazos cada vez más pequeños. Los arrojó sobre su cabeza. (CI: 75)

Paliuca gibt dem Druck von außen letztlich nach und versäumt es im Gegensatz zu Bonifacia, sich im richtigen Augenblick aufzulehnen:

Una sombra doblada por el cansancio, estremecida por la tos. Y se sintieron traicionados. Como si sólo existieran dos opciones: salir con Camilo o no salir. Y allí estaba la sombra. [...] La grieta en todas nuestras memorias: no íbamos a permitir que fracasara. (CI: 229)

Die trockene, fast makabre Schlussfolgerung des Erzählers bestätigt das Scheitern dieses fragilen Protagonisten:

LOS HECHOS [...]

Paliuca quiso ser bueno.

Paliuca fracasó. (CI: 215)

VI.

Obleich der starke Bezug des Crack zu den Boom-Romanen bekannt ist, scheint der explizite intertextuelle Dialog sowohl mit dem Roman *La casa verde* als auch mit der Erzählung “Día Domingo” und möglicherweise mit dem im vorliegenden Text nicht näher behandelten Bildungsroman *La ciudad y los perros* im Falle von *La conspiración idiota* kaum beachtet. Auch insgesamt finden sich erstaunlicherweise nur spärliche Untersuchungen zu den beim Publikum weniger populären Crack-Werken.⁸ Sowohl strukturell als auch inhaltlich sind, wie gezeigt werden konnte, starke Parallelen zwischen den besprochenen Texten erkennbar. Während beide Werke eine unhintergehbare Realität durch die zeitliche wie räumliche Fragmentierung unwahrscheinlich werden lassen, ist Chávez’ pessimistische Entwicklung der Pro-

⁸ Hier sei auf mögliche Intertextualitäten zwischen *Si volvieran sus majestades* von Ignacio Padilla und *Yo, el supremo* von Augusto Roa Bastos verwiesen sowie zwischen dem in *Tres bosquejos del mal* enthaltenen Kurzroman “Imposibilidad de los cuervos”, ebenfalls von Ignacio Padilla, und Vargas Llosas *El hablador* sowie García Márquez’ *Cien años de soledad*, die noch nicht untersucht wurden.

tagonistenfigur sowie der fehlende Bezug auf ein größeres nationales oder ideologisches Kollektiv (oder Korrektiv) möglicherweise ein Hinweis auf die Unmöglichkeit, lateinamerikanische Romane als nationale Allegorien zu sehen, wie sie Fredric Jameson 1986 noch für alle “third-world literature” postuliert hatte.⁹ Auch die der neueren lateinamerikanischen Literatur vielfach attestierte Tendenz fort vom Denken in Kollektiven hin zu einem Bewusstsein für die Nöte des Individuums zeigt sich hier deutlich. Zwar verfolgt auch Vargas Llosas Text individuelle Schicksale, doch ist erstens keine Fixierung auf eine Figur erkennbar und zweitens schlägt *La casa verde* immer wieder eine Brücke zur politischen und sozialen Realität der beschriebenen Zeit. Die Figuren lassen sich somit vor allem als Allegorien der Nation Peru in ihrem Kampf um Behauptung, um Identität lesen. Bei Chávez-Castañeda ist dies durch das nahezu vollständige Fehlen eines politisch oder geografisch situierbaren ‘Außen’ kaum möglich. Trotz des von den Crackeros postulierten “rescate de la gran novela” (Cortés 2000: 137) geht es nicht um eine Wiedererweckung des Boom-Romans, sondern um eine Weiterentwicklung unter neuen Voraussetzungen. Während bei Vargas Llosa eine hybride Identität als diejenige postuliert wird, die sich (als einzige) behaupten kann, wird bei Chávez diese utopische Vorstellung der *mesitaje* auf grausame Weise negiert. Auch mit dem autobiografisch gefärbten Coming of Age-Roman, Vargas Llosas *La ciudad y los perros*, hat der als Anti-Bildungsroman lesbare Text Chávez-Castañedas kaum etwas gemein. Bei Vargas Llosa geht der Protagonist als erfolgreich geformte (männliche!) Persönlichkeit aus dem Roman hervor. *La conspiración idiota* ist ihrerseits als kritische Auseinandersetzung mit einer (post-)postmodernen Orientierungslosigkeit zu lesen, die über das Ende der großen Erzählungen und der großen Persönlichkeiten längst hinaus ist. Das Jenseits des Endes aller Utopien, vielleicht sogar des Endes der Nation als Konzept, wird hier und auch in anderen Romanen des Autors¹⁰ literarisch durchgespielt. Das Scheitern der Figur Paliuca und ganz beiläufig auch der Gruppe als konstruierte Familie erlebt der Leser erbarmungslos mit, während der von einer außerliterarischen Geografie losgelöste Erzählraum auf die Größe eines Zimmers

9 “All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel” (Jameson 1986: 69, Hervorh. im Original).

10 Genannt sei hier die beeindruckend düstere Dystopie *El día del hurón* von 1997.

zusammenschrumpft. Gerade die Tatsache, dass keine Lösung angeboten wird, illustriert die erschreckende Seite einer (post-)postmodernen Freiheit, an der vielleicht nicht nur die literarische Welt scheitert. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Boom wird anhand von expliziten wie impliziten Verweisen deutlich, sie zeigt aber auch eine Weiterentwicklung in Abgrenzung zu den nationalen Allegorien im Sinne Jamesons. Dies kann als eine Emanzipation von den auf dem internationalen Buchmarkt noch immer verbreiteten Erwartungen in Bezug auf den magischen Realismus und die lateinamerikanische Literatur als nationale Allegorie gesehen werden. Ob sie auf internationaler Ebene erfolgreich ist, bleibt abzuwarten.

Literaturverzeichnis

- CHÁVEZ-CASTAÑEDA, Ricardo (2003): *La conspiración idiota*. México: Alfaguara.
- (2008): “Ensayo Globalización y dolor”. <<http://ricardochavezcastaneda.com>> [18.03.2013].
- CHÁVEZ-CASTAÑEDA, Ricardo/PADILLA, Ignacio/PALOU, Pedro Ángel/URROZ, Eloy/VOLPI, Jorge (2004): “Manifiesto Crack”. In: Dies.: *Crack: instrucciones de uso*. México: Mondadori, 207–224.
- CORTÉS, María Lourdes (2000): “En busca de Volpi”. In: *Hispanérica* 29, 87, 137–141.
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (2006): “La Casa Verde y las teorías de la subjetividad latinoamericana”. In: *El Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* 35, 1, 119–132.
- FOUCAULT, Michel (1992): “Andere Räume”. Übersetzt von Walter Seitter. In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 34–46.
- HARSS, Luis (1978): “Green House Mirrors”. In: *World Literature Today* 52, 1 (Mario Vargas Llosa Issue), 34–38.
- JAMESON, Fredric (1986): “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. In: *Social Text* 15, 65–88.
- OSUNA OSUNA, Gabriel (2008): *Literatura e historia en la novela mexicana del fin de siglo*. Madrid: Pliegos.
- RABASSA, Gregory (1978): “‘O Tempora, O Mores’: Time, Tense and Tension in Mario Vargas Llosa”. In: *World Literature Today* 52, 1 (Mario Vargas Llosa Issue), 30–33.
- SCHLICKERS, Sabine (1998): “‘Conversación en la Catedral’ y ‘La guerra del fin del mundo’ de Mario Vargas Llosa: Novela total y novela totalizadora”. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24, 48. México: Centro de Estudios Literarios ‘Antonio Cornejo Polar’ – CELACP, 185–211.
- STROSETZKI, Christoph (1994): *Kleine Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck.

- VARGAS LLOSA, Mario (1971a): *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.
- (1971b): *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets Editor.
- (1974): *La novela*. Tapiales: América Nueva.
- (2010): *La casa verde*. Madrid: Santillana Ediciones Generales [erstmals 1965].